DELLE QUALITÀ ESSENZIALI

DELLA

PITTURA ITALIANA

DAL SUO RINASCIMENTO FINO ALL'EPOCA DELLA PERFEZIONE

DISCORSO

DEL PROFESSORE

TOMMASO MINARDI

VICE-PRESIDENTE E CATTEDRATICO DI PITTURA
NELL'INSIGNE E PONTIFICIA ACCADEMIA ROMANA DELLE BELLE ARTI
DENOMINATA DI SAN LUCA

LETTO NELLA SOLENNE ADUNANZA

DELLE PONTIFICIE ACCADEMIE

DI ARCHEOLOGIA, E DI SAN LUCA

il giorno 4 settembre 1834





Se a dicitore fu mai bisogno di ascoltatori indulgenti, Eminentissimi Principi, Accademici veneratissimi, io debbo sopra di ogni altro e desiderarli e sperarli, che non esperto a favellare in pubblico, e quasi non atto a pensieri degni di pubblicità, parlo oggi in presenza vostra. La qual cosa se io avessi chiesta o fatta di mio talento sarei da biasimare come presuntuoso, o forse da compatire come non sano di mente; ma tal me la impose il cui volere mi è legge: onde l'esser costretto mi scuserà. D'altra parte s'io veggo dinanzi a me persone le più famose per altezza d'ingegno, veggo altresì il fior della cortesia, e mi aspetto vorrete udire benignamente chi non per voglia di applausi, ma solamente per ubbidire, poche e disadorne parole vi porge.

Ma che dirò di opportuno a questa solennità, che dopo lunghi desiderii, e con molti augurii di tutta Roma accade pur oggi di radunare sotto un medesimo tetto e stringere in annuo amplesso le belle arti e l'archeologia, sorelle amantissime e lor malgrado divise per tanto tempo?

Io vi confesso che dubitai moltissimo qual materia scegliere, non già credendo trovarla che fosse nuova per voi, ma volendo almeno che non vi fosse fastidiosa. E finalmente pensai di sottomettere al vostro giudizio le lagnanze che ascolto di molti artefici e di molte persone di lettere.

Gridano gli uni che non si debba por mente a chiunque scrive e parla del bello, perchè sovente interviene che gli uomini esercitati in sole speculazioni giudichino falsamente delle arti, e rechino in fama cose mediocri o cattive, tacciano o sparlino delle buone. Quindi falsificarsi la storia, aggiungersi e lena e arroganza ad artisti di nissun merito, avvilirsi i migliori ingegni e rimanere infecondi. Poichè suol essere la gioventù avidissima della lode, e ca-

pace non solo di abbandonare le rette vie se le vegga sprezzate, ma sì di entrar nelle pessime se le siano encomiate.

Gli altri con voce non men sonora, anzi con scritture incapaci di far silenzio, si lagnano similmente. Dicono che le belle arti sono da molti vituperate, i quali applicati unicamente alla pratica hanno in dispetto le scienze ed i lor cultori, e pongonsi ad operare senza conoscere le ragioni di ciò che fanno. Dicono che la storia, che la poesia d'ogni fatta, può e deve guidar l'artefice a saviamente pensare e comporre, scolpire, dipingere, architettare. Da tal discordia procede gran danno all'una ed all'altra parte: e mancando ad entrambe ajuto scambievole, si dividono in nuove fazioni, e forse a più gravi errori dan volta. Ecco a cagion d'esempio alcuni, che asseriscono fermamente i soli maestri essere i pittori del tre e quattrocento; dopo quelli morta l'arte; lo stesso Raffaele aver dato in falso, cessata la prima o al più la seconda maniera.

Alcuni sorridendo hanno per poverissimi tutti cotesti pittori, e per miserabili coteste sentenze, e dicono doversi solo fissar gli occhi nei cinquecentisti, come quelli che tutto il bello dell'arte posseggono; e così, stando in tuono di sublimi pensatori, stimansi senza fallo di battere essi soli la strada maestra.

Altri, pure ridendo in loro cuore delle sublimità de' cinquecentisti, e più apertamente dei primitivi pittori come d'insulse anticaglie, lodano grandemente e seguono le opere del decimosettimo secolo.

Avvi chi fa giudizi più strani, e Dio non voglia, che questo sia il maggior numero; ma certamente è tale che senza ridirvi quel ch'essi pensino e facciano, voi lo sapete e vedete.

La lite è assai grave e dannosa; poichè dagli errati giudizi dei letterati uomini gl'insipienti cadono ad aver per vana la scienza stessa, e con ciò confermansi vie più nella loro ignoranza; e peggio ancora il pubblico da queste discordie si confonde, nè sa nè può discernere il vero dal falso, il bello dal brutto: che è il massimo de' mali. Or questa lite potendo voi soli, gloriosi in arte, gloriosi in lettere, giudicare e comporre, pregovi di considerare se alcuno dei sopraddetti abbia ragione e qual sia. E sebbene io dal mio canto vi abbia pur lungamente pensato, non sarò tanto ardito di dar sentenza su ciò alla presenza vostra. Ma siccome per conse-

guire una giusta idea dei mezzi opportuni ad operare nell'arte, e per ben giudicarne, è necessario osservare come questa sia nata, e da quali cause abbia avuto danno o incremento, di questo soltanto intendo parlarvi, e mi limiterò più strettamente all'arte mia, come la sola di cui potrò parlare senza taccia manifesta di temerario. Accogliete benignamente quanto io con rozzi modi potrò dirvi sull'indole e sullo spontaneo sviluppo della pittura, e voi, che solo il potete, darete poscia secondo vostra sapienza maturo giudizio.

Gli obbjetti visibili formano, come ognun sa, nella mente dell'uomo delle impressioni, che come immagini nello specchio rappresentano dentro di lui una vera pittura. E perciocchè l'uomo in forza della virtù operativa del suo intelletto tenta sempre di porre in atto e di esprimere al di fuori ciò che più vivamente sente in se; così egli produce spontaneamente secondo sua indole l'artefatta pittura. Ciò accade non già in uomo qualunque, ma in quelli sopra gli altri di squisitissimo sentimento dotati. Queste intèrne impressioni si devono considerare nell'uomo sotto due aspetti (perchè cotali sono realmente): uno riguarda soltanto le immagini degli obbjetti, quali essi sono o si rappresentano per loro stessi estrinsecamente: l'altro riguarda il senso morale, che tutti gli obbjetti hanno quali più quali meno, o in un modo o in un altro relativamente alla natura, e alle condizioni dell'uomo. Hanno dunque due espressioni, una materiale per la forma delle immagini delle cose che rappresentano, l'altra spirituale ossia morale per i rapporti che prendono con le affezioni dell'uomo. Il fanciullo sente ed ha in se l'immagine della madre sua, certamente a un dipresso eguale alle immagini di altre consimili donne: ma allorchè l'immagine della madre gli si rappresenta e sente, non la sente soltanto come le immagini materiali di altre donne sebbene similissime; ma sente con essa di più e più vivamente dei vincoli e delle affezioni morali, che incomparabilmente dalle altre glie la distinguono. E mentre per tutte è indifferente, verso questa sola è attratto, e per essa agitandosi vivamente or gioisce, ora si affanna, e teme, e piange. La espressione morale è dunque necessariamente quella, che più di tutto interessa l'animo dell'uomo, e quella più di tutto sente, e da quella prima di tutto altamente si commove ed agita.

Ma conviene andare più oltre. L'uomo fatto adulto sente per gli oggetti esterni dei vincoli e delle affezioni ben più elevate che il fanciullo verso la madre; sente nascere in se dagli oggetti esterni materiali dei rapporti totalmente spirituali, da cui si genera in lui nuovo ordine d'idee, ed è elevato a un nuovo genere di sentimenti ben d'assai diverso e superiore a quelli dei soli oggetti fisici. Io parlo dei sentimenti religiosi: questi lo sublimano, lo trasportano fino all'entusiasmo: questi gli si congiungono e si amalgamano con tutto il visibile e sensibile a segno, che il mondo materiale per esso lui senza di ciò è come un essere morto, insignificante, e quasi direi nulla.

Se pertanto al fanciullo fosse dato di delineare in qualche modo alcuna immagine, certamente la prima sarebbe quella della sua madre in atto amoroso verso di lui: e uno sfogo del corrispondente amor suo sarebbe questo primo delineamento: ond'è che ottimamente i greci finsero quest'arte aver avuto la prima origine dall'amore.

Ma nell'uomo adulto possono più di tutto le idee e i sentimenti religiosi, i quali immedesimandosi coi sentimenti naturali di amore elevano, come dissi, la sua fantasia fino all'entusiasmo. Dunque da questi sentimenti più che da altri la pittura riceverà la sua maggior vita, il suo maggior incremento.

Ma quale sarebbe quel primo delineamento, quella prima dipintura del fanciullo? Al certo sarebbe non pur di un atto, come dissi, amoroso, ma di un modo il più semplice, e di un carattere il più vero; giacchè il fanciullo tra gli atti amorosi a lui noti non potrebbe mai per condizione sua naturale scegliere il più complicato: di un carattere poi il più vero, perchè il tragge dalla verità stessa, nè può altrimenti. Sarebbe anche il più vivamente espressivo; poichè i meno espressivi essendo da lui meno sentiti, non potrebbe giammai per necessità di natura esser portato a presceglierli. E questa pittura nel suo composto sarebbe anche naturalmente di una perfetta unità. Imperciocchè l'animo del fanciullo, essendo tutto assorto nel sentimento della immagine amorosa, null'altro sentirebbe se non quanto è strettamente connesso alla espressione della immagine stessa; ogni altra cosa accessoria resterebbe da lui inosservata: dunque nulla di superfluo, nulla di ozioso.

Che se nell'adulto si supponga questa facoltà, sarà la sua pittura per le dette ragioni necessariamente di eguali pregi fornita, anzi tanto più quanto l'uomo è maggior del fanciullo. Una esatta analisi di ciò, non forse impossibile, porterebbe l'evidenza su quanto accenno: ma il tempo non la concede, e devo quanto mai posso esser breve.

Dunque, ripeto, per le ragioni accennate saranno nella pittura dell'adulto (notisi che la pittura sarà sempre primamente figurata d'immagini umane, perchè l'uomo ama se stesso sempre più di tutto e prima di tutto) saranno, dico, nella pittura dell'adulto per necessità di natura massima espressione sempre unita a massima semplicità e convenienza, unità di soggetto sempre proporzionata al soggetto stesso, ingenua naturalezza in tutto, perchè tutto nasce spontaneo dalle prime impressioni, dal primo concetto della pura natura.

Vero è, ed è quì da dichiararsi, che questa dipintura nel suo principio rispetto alla parte esecutiva, ossia all'artifizio con che è formata, non può se non che essere imperfettissima, ignorando l'uomo ne'suoi primordii, o quasi nulla conoscendo per l'inesperienza, i mezzi ad ottenere l'intento. E siccome nei corpi l'uomo prima di tutto distingue le esterne forme geometriche ed essenziali, e ne acquista le idee più o meno esatte in ragione della bontà ed efficacia de'proprj sensi; e siccome ancora alla cognizione geometrica e caratteristica di delle forme congiunge immediatamente le idee che va acquistando delle loro modificazioni, e dei movimenti analoghi alle loro espressioni; così questa prima pittura nella parte esecutiva consisterà solo e principalmente in una semplicissima naturale rappresentanza dei corpi nella loro generale forma caratteristica con una ingenua geometria formata: perciocchè l'uomo maravigliosamente è portato sempre in tutto a *geometrizzare* prima assai della cognizione della scienza. E non solo tutto, che gli riescirà di fare, ti dimostrerà ad evidenza senza equivoco, ma con diletto, perchè di un modo spontaneo e senza convenzione. Per tutto ciò le antichissime primitive dipinture monocrome, a noi giunte principalmente ne'vasi che si chiamano etruschi, altro non sono che delineamenti geometricamente espressi, e caratteristici dei primi concepimenti della fantasia umana, altro non sono che espres-

sioni delle immagini interne dell'animo le più connesse alle sue dominanti affezioni, di religione cioè, di amore e di guerra, rese al di fuori evidenti in un modo il più semplice e per l'essenziale della idea, e per l'artifizio della esecuzione: ed è perciò che tanto tuttora piacciono a noi, anzi a tutti che han gli occhi, e formano la nostra ammirazione ed anche il nostro studio. Ma non stiamo troppo sulle analisi, ed atteniamci ai fatti, che soli arrecano la maggiore e miglior luce. E perchè questi siano limpidi e scevri dalla incertezza delle indagini, prendo a considerare i fatti della risorta pittura nostra, risorta dal puro natural genio nazionale.

Ecco la prima epoca dell'arte, che sorge luminosissima per virtù di parecchi uomini di alto intelletto, e principalmente di quel famoso Giotto straordinario fra tutti, e della sua scuola. E questa epoca di quale luce risplende? Di quella luce che è la principalissima dell'arte, anzi l'anima dell'arte stessa, cioè della vera e giusta espressione delle passioni umane. Questa espressione è non solo vivissima ne'suoi caratteri essenziali, e convenientissima, ma quel che è più maravigliosamente ridotta alla unità e massima semplicità in guisa, che nè prima i greci, nè poscia Leonardo e Raffaele stesso fecero punto di meglio. Chi non vede ciò in tanto numero di vastissime opere di questa prima epoca, è cieco: ed io parlo con chi troppo chiaro vede, perchè possa astenermi dal dimostrarlo. Se un poco si richiameranno alla mente i cenni testè dati del come nasce la pittura, facilmente si scorgerà, che fin dal bel principio quest'altissima espressione delle passioni alla maggior semplicità e alla unità ridotta, ed ottimamente proporzionata ai soggetti, e sempre con ingenui e caratteristici modi, in cotal guisa dovevasi manifestare spontaneamente per necessaria natural cagione, e non per forza di precetti. Anzi io dico di più: questa epoca e non altra era quella dei sublimi concepimenti. Imperciocchè se i sublimi concepimenti sono figli soltanto degli uomini *di genio*, cioè di altissimo sentimento: e se uomini tali allora v'erano, come v'eran di fatti (e forse sonovi sempre, sebbene per forza di contrario fato annighittiscano): questi genj dipingendo, e non essendo l'animo loro distratto da niuna delle tante cose che l'arte vivamente richiede, ma solo avendo di mira l'espressione delle passioni, l'altissimo loro sentimento era nella più favorevole condizione da sperimentarne

tutta la forza. E siccome l'agitazione delle passioni negli animi sublimi tutti ad esse intenti prorompe in sublimi concetti; così questi genj dovevano trovarsi più di ogni altro atti a ciò, e quindi produrli. Chi non vorrà dar fede a questo mio ragionare vada ad Assisi, vada a Firenze, vada là dove sono l'opere di Giotto e di quell'epoca gloriosa, e avrà ben donde convincersi, se in capo abbia lo intelletto sano.

E ben poveri d'intendimento e di consiglio si sono dimostrati quei due per altro rispettabili scrittori, i quali per dare ad intendere la valentia di Giotto nella espressione, hanno tenuto discorso di un certo assetato delle pitture di Assisi in atteggiamento di bere ad un rio, il quale, suppostevi anche quelle bellezze da essi loro immaginate e che non vi sono già, è ben troppo piccola cosa e facile in paragone di tante altre sublimi invenzioni colà espresse, di cui non fanno parola. E di questo assetato si rinnovella pure sovente la fama a maggior gloria di Giotto dalla pecoraggine di scrittori che si affibbiano la giornea per sentenziare le belle arti: e quel che è più artisti famigerati ho io udito ripeter questi vanti, e così dar prova di nulla sapere del famoso da Vespignano, che sì altamente onora l'Italia nostra. Così i semiletterati si rimenano per la bocca il conte Ugolino e la Francesca da Rimini, e nulla o poco più di quel tutto miracoloso poema del divino Dante.

Ecco dunque, fin dal primo risorgere l'arte della pittura, stabiliti in maraviglioso modo i grandi principj fondamentali e regolatori dell'arte stessa: invenzione e composizione di subbjetti i più interessanti al cuore umano, espressione la più viva e conveniente, caratteri e costumi i più veri e giusti, il tutto semplice ed uno; per conseguente tutto moderato da economia la più bella, e proporzionata al luogo, al tempo, ed ai subbjetti stessi. Insomma tutto è stabilito di quanto forma lo spirito della tragedia e della epopea.

Qui parmi, che qualcuno mi dica: Tu parli cosa che indica perfezion di pittura: e chi mai ebbe per così grande l'arte di questi tempi? Cui rispondo: io parlo fatti palesi a tutti, non fantasie. E soggiungo, l'arte della pittura non è ancor qui tutta. Pregovi: non vi diss'io questa primitiva pittura, sublime per tutto ciò che ne costituisce il concetto, esser però in rapporto all'artifizio della esecuzione imperfetta assaissimo? Il genio si slancia a volo, e di

2

un volo giunge e sorpassa le più alte stelle. Ma qui non si tratta di alzarsi a volo: forza è anzi di abbassarsi. L'impeto e la velocità è impedimento là dove conviene star fermi, esser lenti e laboriosi. La parte esecutiva della pittura, e il suo artifizio è il prodotto di lunga e paziente esperienza, di ripetuti tentamenti, e di casuali felici combinazioni, che il genio sì raggiunge più presto di ogni altro, ma raggiunge sol quando rade lento la terra, e sovente ha pur d'uopo del sussidio della fortuna. E se in tutte le opere umane v'ha un difficile artifizio, questo artifizio della pittura è di tutti il difficilissimo. E questo si prepara e scuopre nella seconda epoca.

A buoni computi però è quì da dirsi (e già vel dissi, e rammentatevene in seguito) che quanto di bello nella prima epoca seppesi concepire, pur si seppe dipingendo effigiare con tale ingenua semplicità di forme da una innocente geometria profilate, che il carattere essenziale prontamente ti esprimevano degli oggetti. Questo è elemento, qualità importantissima della esecuzione, e germe fecondissimo di perfezione. Poi nel chiaroscuro eravi un altro elemento ridotto già a precetto, e dedotto da sì profonda ragione e recondita di tal modo, che sfuggì di vista nei tempi susseguenti per fino a valorosi maestri: elemento e germe che produsse uno dei più bei fiori della più ardua parte, la maravigliosa la magica della esecuzione, cioè l'effetto del chiaroscuro; e che poscia di vaghi colori vestito giunse a innamorare, e sedusse e abbagliò scuole intere divenendone il solo idolo. Dico di quello elemento di chiaroscuro fin d'allora stabilito a regola, che ordinava, che di ogni corpo avente in se parti secondarie più o meno prominenti e incavate, per conseguente di lumetti e di ombrette pieno e tritato, queste si tenessero tutte leggerissime di lume e di ombre al contrario del comun vedere, e soltanto vibrate e forti là dove le dette prominenze o cavità indicavano le forme, e le articolazioni essenziali dei corpi stessi. Regola che mai considerare non so senza la più alta maraviglia: perciocchè sembra, che a ritrovarla e recarla a precetto non potesse bastare squisitezza del sentire, ma concorrere, anzi precedere dovesse una analisi profonda e difficilissima, e a quei tempi ignota, del modo nostro di vedere gli oggetti, e come le immagini di essi nella nostra fantasia si modificano. Ma presto di grazia si passi alla seconda epoca.

Questa viene distinta, come accennai, dal ritrovamento che in essa succede, e dal determinarsi la parte esecutiva dell'arte: la veste, l'ornamento, l'appariscente, insomma ciò che diletta, sorprende, ed incanta l'occhio, e che solo non di rado gl'incauti (che sono i più) trae seco, ed inganna.

Si scuopre e compone dunque questa essenzial parte, stantechè alla espressione morale e caratteristica degli esseri trovata dall'uomo nella prima epoca, congiungendosi nell'uomo stesso per la maggior osservazione una più chiara e precisa idea della rappresentanza fisica degli esseri medesimi, egli è spinto naturalmente a tentar di trovare, e va trovando di fatto in forza delle ripetute esperienze, nuovi mezzi fisici e cognizioni nuove per meglio in pittura rappresentarli. E perciocché questo progresso di esecuzione nasce dal fissare che l'uomo fa la sua attenzione principalmente nella forma materiale degl'individui, e nello studiare con intensità i mezzi di esecuzione, ne viene necessariamente, che l'animo si distragga dalla espressione morale degli esseri; e quindi un certo illanguidire della espressione stessa. Questo illanguidire accade naturalmente nel generale dei pittori; e i fatti di questa epoca il dimostrano. Non così però nei dipintori di grande ingegno. In questi rimane l'espressione forte e bella ugualmente, anzi in virtù della miglior esecuzione avviene che apparisca maggiore e più splendente, come si mostrò e sfolgoreggiò per questa cagione sola in Masaccio. Dico per questa cagione sola; poichè esso fu in sostanza di generazione giottesca, che che altri possa dire in contrario; e la sua cappella del nostro S. Clemente tale lo ci dimostra. E il giottesco dipingere, che io sempre terrò per sublime, si mantenne vivo ben oltre il quattrocento, e risplendè, e risplende tuttora, e si ammira e loda anche da chi batte tutt'altre vie. E non è egli vero che le opere del Beato da Fiesole sono anche a' dì nostri da tutti quanti ammirate, che pur fino al 455 operava? E non è esso in tutta sostanza, e dicesi, e devesi a tutta ragione dire l'ultimo dei famosi giotteschi? Quantunque per vigor di mente più basso di assai egli stia al suo Giotto. Che se la sua fiorente fama deve in principal parte a quella sua beata e angelica grazia, vero è ancora, che in gran parte la deve al raffinamento della esecuzione, che pure in lui germogliò dai soli ele-

menti giotteschi. Oh! se le debite distinzioni sapessero o degnassero fare certi franchi pittori, o certi letterati seduti a giudici; non sentenzierebbero tante volte a morte, o non deriderebbero come dispregievole ciò, che, senza accorgersi, pocanzi lodarono ed esaltarono. Ma si proceda in pace.

Qui sarebbe da dirsi come la esecuzione parte provenga dalle scoperte sulla materia, e parte dalle qualità del sentimento di chi le scuopre: le quali scoperte rientrando, per così dire, e amalgamandosi col sentimento dell'artefice, producono nuovi progressi, nuove scoperte, e maraviglie della esecuzione. E se soltanto delle scoperte prospettiche e degli effetti grandi di questa scienza sullo spirito io volessi accennare, per quanto potesse convenire all'uopo, troppo abuserei di vostra pazienza. Ristringomi pertanto e dico, che sebbene nella seconda epoca siano le opere in generale prive di grandi concepimenti, e di quella forza espressiva che splende nell'epoca precedente; e ciò per essere gli animi, come dissi, distratti dal sentir le passioni, e intenti invece alle scoperte dello eseguire; pure la espressione, qual ch'ella sia, vi continua semplice e schietta, e sempre tendente alla unità, quantunque alle volte non la consegua. Fondamentali qualità necessariamente nate dalle cagioni della prima epoca; le quali cagioni tuttora sussistevano, vale a dire le idee, le immagini delle visibili cose nelle menti umane essendo ancora naturali e schiette, e non corrotte da idee fattizie e convenzionali, non ne poteva uscire altro che ritratti simili, cioè puri e schietti, comunque si fossero. Ciò è detto della massa de' pittori. Ma oh quanti non illanguidirono già in tante loro stupende opere! Masaccio sopra tutti, Ghiberti non meno maraviglioso uomo, e che pur tra i pittori a mio giudizio devesi annoverare, nato 23 anni e più prima di Masaccio, il Lippi, il Verocchio, i Bellini, Pier della Francesca, il Signorelli, il Ghirlandajo, il Perugino, il Mantegna (di cui qualche cosa sarebbevi da distinguere) e tanti altri, dei quali non vi è ora tempo da far memoria, chè troppo lunga è la gloriosa schiera.

In molte opere di questi si conservano illesi que' grandi principii della prima epoca, comunque in altre poche per distrazione, o per soverchia vaghezza di sfoggio di artifizi pocanzi trovati, non vi si scorgano intatti. E che una identità dei grandi prin-

cipii fondamentali debba esservi stata necessariamente fra i trecentisti e quattrocentisti, voi il vedete certo, se richiamerete alla mente le cagioni allegate nell'epoca prima, le quali nella seconda sussistevano sempre non punto guaste nelle menti degli artefici.

Il mirabile poi, e tutto proprio della seconda epoca, è la esecuzione schiettissima. Nel disegno naturalezza e precisione somma, e imprentato, giova ripeterlo, di una sì spontanea geometria, che lo nobilita stupendamente, ed invano si cercherebbe migliore nell'epoca della perfezione, e che poscia scomparve. E notisi, questa virtù geometrica non essere limitata soltanto, come nella prima epoca, alle forme generali esterne: ma quì è regola, si diffonde, e domina spontaneamente in ogni interna parte e minima in guisa, che questo disegno ha in ispecial maniera quell'alto pregio, che i pittori chiamano di ben modellato. E questo pregio ne porta seco di necessità un altro importantissimo, cioè somma cognizione del chiaroscuro negl'individuali corpi. E aggiungasi, che in virtù di cotesta geometria l'arte del disegno di un passo solo alla perfezione era lontana: tal che se non sopravveniva un indomito genio invaso da un entusiasmo trascendente, il terribile Michelangiolo, ad abbagliare il mondo del suo tremendo splendore, l'arte del disegno raggiungeva facilmente la perfezione greca. E non falliva in forza delle altre due virtù allora aggiuntesi, cioè dello studio dell'anatomia, e delle proporzioni sì bene in tempo promosse principalmente dal Vinci. E vi giungeva tanto più perfettamente, quanto che traeva questa perfezione dalla sola natura, non già dagli esemplari antichi rimastici ne'marmi; i quali se alcun utile grande portarono poscia per la parte dell'ideale e del costume istorico, infinito però ne fu il danno nell'universale: tremenda verità a dirsi; ma verità di fatto.

Il colorito in chi più, in chi meno, in tutti tendente al vero, in molti verissimo, e in niuno falso, e di sì schietto e diffuso chiarore lumeggiato, come a cielo aperto lumeggia il giorno, tal che mirabilmente si confaceva con la semplicità delle invenzioni, e la schiettezza del disegno. Che se molti dei posteri sonosi offesi di quella estrema precisione, chiamata da essi secchezza e misera aridità, sappiano cotesti parlatori di parole che non intendono,

che senza questa secchezza e aridità (ripetiamolo ridendo) giammai la pittura sarebbe giunta alla sua perfezione: e dico ciò solo per brevità. E guai a que' giovani studenti, che non passano per questa istessa via angusta sì, ma diritta e piana!

Ma giunti siamo alla terza epoca, l'epoca del più alto incremento, l'epoca della perfezione.

Se fu l'aurora cotanto splendida, e ad annunziare ch'ella spuntava precorsero così chiare stelle, quanta pensate sarà la luce del sole? Io non ho parole da tanto: i pensieri mi si affollano alla mente sì, che io non so qual debba uscire o prima o poi. Miglior consiglio però sarà d'infrenarli tutti, e procedere come finora si andò.

Dallo stato, e dalle qualità delle cose della prima e della seconda epoca nasce necessariamente la terza del perfezionamento. Vediamolo.

Nella prima già si mostrò stabilito in quanto al concetto tutto che forma lo spirito della tragedia e dell'epopea: che è pur quello della pittura.

Nella seconda la esecuzione, ossia il dar corpo e colore ai concetti, fu portata alla imitazione esattissima della natura: continuando pure a sussistere in generale i grandi principii della prima.

Restava da sormontare pochi passi, ma rilevanti: al qual uopo tutto era preparato e disposto.

Restava in primo luogo di riconfermare e ridurre a più dimostrati precetti quei grandi principii, che la natura stessa aveva insegnati all'uomo, come vedemmo, per la giusta formazione de' concepimenti.

In secondo luogo di congiungere i concepimenti con l'esecuzione dell'opera in rapporto all'effetto del chiaroscuro, del colorito, e del disegno secondo il modo nostro di vedere modificato dalle affezioni morali, in guisa che la loro unione formasse pure un composto semplice ed uno.

A ben dichiarare ciò è qui da avvertirsi alcuna verità. Gli obbjetti che a noi si paran dinanzi, o sono da noi guardati con attenzione e proposito di ben comprenderli, e perciò veduti da vicino: e in tale caso le immagini, che da essi in noi si stampano, sono in tutte le parti compitissime e di disegno, e di chiaroscu-

ro, e di colorito. Laonde, a darne il giusto ritratto in pittura, conviene che siano diligentissimamente lavorate in tutti i detti rapporti.

Questo riguarda soltanto l'esatta imitazione della parte rappresentativa degli obbjetti in loro stessi. E di così fatta natura era in genere la parte esecutiva dei pittori del quattrocento, ossia della seconda epoca.

Ma gli obbjetti sono anche da noi veduti con poca attenzione, o perchè spensieratamente vi si guarda; e ne viene che una quantità d'immagini siano nella nostra fantasìa incerte ed offuscate; o perchè la nostra attenzione venga più vivamente attratta da qualche altro obbjetto più interessante; e in questo caso siccome l'immagine dell'obbjetto interessante è in noi impressa esattamente, come dissi di sopra, così gli altri visti con poca attenzione restano incerti, e soltanto in generale accennati. Ond'è che al pittore per bene imitarli bisogna eseguirli con incertezza, e sfumati, e in generale accennati sì nel disegno, come nel chiaroscuro e nel colorito. La lontananza pure degli oggetti produce un consimile stato di cose.

A più compitamente però dimostrare il fin qui detto converebbe osservare un aggregato di oggetti compresi sotto un cono di raggi visuali secondo la facoltà visiva del nostro occhio. Ma non è della circostanza, e il detto può bastare. Questo riguarda la rappresentanza degli oggetti come sono in noi secondo il modo nostro di vedere. Il che **cospirando** alla unità, restava a stabilirsi nella terza epoca.

Ma in forza dell'attenzione stessa intensamente applicata agli oggetti principali, più che agli accessorj, avviene un altro effetto maraviglioso: ed è che essendo gli oggetti stessi principali più vivamente nella loro luce da noi veduti, e la luce attraendo luce, e luce riverberando, gli oggetti medesimi vengono a comporsi e congiungersi in larghe masse luminose; e queste degradandosi e diminuendosi in relazione della maggiore o minor attenzione suddetta, e della facoltà visiva, e delle distanze, producono un armonico, magico, e sì conveniente effetto di chiaroscuro e di colorito, che maravigliosamente concorre e si riduce alla unità di tutta l'opera. Del disegno individuale concorrente alla unità stessa si farà cenno poi.

Ma questa rappresentanza degli obbjetti in noi viene pure assai modificata, e, per così dire, cambiata dalle varie posizioni e affezioni dell'animo nostro. Vagliami un breve esempio. In un sereno giorno di primavera un'amena campagna irrigata da bel fiumicello, e animata da campestri abituri, dove il pastorello suonando la sampogna guardi il suo gregge, qual vago e brillante quadro è per un'anima tranquilla e lieta per innocenza!

Ma questa medesima campagna ad un'anima malinconica e afflitta da sventure oh quanto diminuisce di amenità! Non appare ella in ogni suo oggetto tinta di pallore? Il cielo stesso perde il suo sereno, e tutto quasi cambia di aspetto, e mesto par che si senta perfino il suono della sampogna in pria dolce.

Se finalmente quivi passa un'anima torbida per delitti; torbido il cielo, torbida e tetra ogni amenità gli compare, o di niuna amenità si accorge, e solo vi trova rovi e spine, e solo fissa i suoi sguardi in qualche sventurata pianta, cui mancò l'alimento, o la vita. Ma troppo abuso della vostra indulgenza.

Permettetemi però, che a questo proposito io aggiunga sembrarmi certo, che da considerazioni di questa natura con esatta analisi fatte non solo si possa stabilire inconcussamente qual sia la vera pittura in genere, ma anche in ispecie; e così fissare i tipi dei diversi stili naturali, e ideali; e ancora quali modificazioni giuste, e quali no possano aversene a seconda delle varie indoli degli uomini e delle nazioni. Ma sarebbe troppo ardua fatica: e a tanto vorrebbesi nulla meno di un filosofo profondissimo, e insieme valente pittore di professione: diversamente l'opera o da un lato o dall'altro riescirebbe monca.

Ma io debbo dire del disegno dei particolari come giunga alla perfezione, e concorra alla unità.

Quando l'arte del disegnare è condotta al punto di sapere semplicissimamente ed esattamente rappresentare gli esseri nella loro naturale apparenza, l'uomo (ma quegli solo che quest'arte possiede) giunge a conoscere, che questi esseri hanno un modo di esistere nel quale consiste la loro miglior'essenza di aspetto, ossia quel perfetto di esterna conformazione, la cui mancanza (che nel comune della natura accade) è piuttosto un'accidentalità, che una convenienza, ed ecco che si forma idee generali della essenziale forma

dei corpi, cioè del loro più buono essere reso evidente, e perciò bello; ed ecco il disegno portato alla bellezza ideale, vale a dire alla sua perfezione.

Ma ciò non basta perchè sia giunto alla unità, cui consegue per quest'altra via.

Allorchè l'uomo è arrivato a conoscere in che consista il bello ideale, per esempio, di una testa, di una fisonomia, se mai egli conformerà per troppo amor dell'ottimo tutte le sue teste a questo tipo ideale, esso anzi che l'unità, sempre principal cagione di diletto, avrà una nojosa uniformità sempre spiacevole: e perciò sarà forza invece che egli ne usi con rigorosa economia; ai caratteri nobili sia serbato, ai nobilissimi in maggior copia; mentre agli opposti debbesi farne carestia fino a privarneli al tutto, appunto perchè questi, o volgari o vili, così fatti appariscono dalla imperfezione più o meno della essenza loro. Ed è pur da accennarsi come a certe abbjette immagini di uomini neppur l'ombra dell'ideale convenga, anzi convenga tutto l'opposto (che cosa opposta al bello ideale trovasi pure in natura) come a certi scellerati può convenire, uniformato però alla loro specie ed al grado. Dunque il dispensare questo disegno ideale con convenienza ed economia rigorosa porta il disegno stesso alla unità; mentre al contrario una eguale dispensazione a tutti la distrugge in questo rapporto; oltre che il disegno medesimo esce dalla natura, e fassi convenzionale: per conseguente anzi che alla perfezione va al decadimento, come vedrassi a suo luogo. Qui accenno di volo, che l'effetto del chiaroscuro e il colorito acquistano essi pure per egual via il bello ideale. Lo sviluppo dunque di tutte queste cose, e la cospirazione concorde di esse poteva portare e portò il perfezionamento della pittura. E voi vedete se questi ultimi passi erano rilevanti.

Ma ve n'ha un altro, che alla cima, all'apice sommo, estremo porta la perfezione.

La natura è tutta vita, è tutta moto. Le inerti, le inanimate, le morte cose stesse, quantunque immobili a'nostri occhi, pur non di meno or in una guisa or in un'altra ci mostrano o il soverchio moto sofferto che le condusse a morte, o le tracce degli urti di altri moti che le colpirono e sconvolsero.

Negli esseri animati poi tutto è in una continua successione di movimenti, che si comunica a tutto ciò che loro è aderente anche d'inanimato: per il che ogni cosa va soggetta a modificazioni istantanee, e a diversità infinite di aspetti.

Pertanto avendo gli esseri un modo di rappresentanza nella nostra mente tutto istantaneo e di vicissitudine; ed essendo certo, che la nostra mente conosce molto bene la diversità di queste rappresentanze rispetto al moto che le ha prodotte: altronde essendo la pittura cosa immobile e di nessuna vicissitudine; sembrava impossibile, che portar si potesse alla imitazione di siffatte cose totalmente opposte: e al certo, potendosi, era l'ultima, l'estrema possa dell'arte, l'ultimo l'estremo apice di sua perfezione. E pur questo estremo passo si vide mirabilmente fatto.

Ma chi fu l'agile, lo spedito, l'atto in somma a ciò? In verità che vi voleva, oltre tutte le cose così preparate, come dissi, nella prima e seconda epoca, vi voleva, dico, un uomo, nel quale ad una altissima forza di mente si congiungesse una sensibilità la più squisita per tutto: questo solo poteva trovare il giusto punto di mira per l'alto intento. Ed ecco Leonardo da Vinci, il ritrovatore felice di ciò, il promotore della vera perfezione e con l'esempio e col consiglio: uomo maravigliosissimo, atto a tutte quante le cose, in cui la somma sensibilità non prevaleva mai allo intelletto, che in lui era altissimo e profondissimo.

Ed eccolo con l'efficacia del discorso, e con scritti immortali ridurre a più dimostrati precetti quei grandi principii, che vedemmo già dettati all'uomo dal sentimento naturale. scritti che sebbene, per così dire, informi, sono un tesoro inesauribile e sì profondo, che i sapienti vi hanno dentro per fin ritrovati i germi della scienza ottica di Newton.

E per queste sue scoperte intorno la luce eccolo pure negli effetti di chiaroscuro e di colorito congiungere in modo semplice ed uno a sublime concetto una finissima esecuzione, avendo non pur conosciuta, ma raffinata quella dell'epoca precedente.

E tutto ciò ne dimostra in atto nella sua testa di Medusa della galleria di Firenze, opera che è un prodigio in compendio, contenendo ogni pregio, e che sola meriterebbe un tempio.

Nel suo Cenacolo poi, dove l'espressione delle passioni è un vero ampio miracolo, il bello ideale del disegno è portato alla unità con sì fina economia, con tale arte sublime, che ne stabilisce un tipo perfetto.

Di questo bello ideale, e del chiaroscuro, e delle passioni, e della istantaneità nei movimenti, tutto sempre tendente alla unità, ampie dimostrazioni sublimi abbiamo nella tavola dei Magi della detta galleria, lasciataci da lui monocroma, e che evidentemente fu scuola di sublimità a Raffaele.

Finalmente della rappresentanza degli esseri in istato istantaneo, di vicissitudine, d'impeto, e di sconvolgimento, la battaglia d'Anghiari è pure un tipo perfetto.

Duolmi dell'angustia del tempo, che sì poco accenno di queste opere, e nulla di tante altre. Oh quale vastissimo campo di mille essenziali riflessioni! Fa di mestieri però dichiarare, che tutta la virtù di questo veramente divino uomo non si vide in atto. Così non fosse egli stato distratto da molte occupazioni del più alto peso, ognuna delle quali richiedeva tutto l'uomo, e da infinite voglie altissime, e di ogni specie, alle quali era violentemente spinto da quella appunto universale attitudine dell'animo e del corpo suo a tutte quante le cose! E aggiungasi da una insaziabile brama di filosofare su tutto, e dalle moltiplici teorie, che ne traeva; le quali là dove trattasi di agire, e agire speditamente, e coll'agire giungere un difficile intento, sono sempre d'impedimento e di legame, e raffreddano d'assai il sentimento anche dell'uomo grande. Se tutte queste cose non erano, sì che noi avremmo opere di sua mano, in cui tutto ciò che costituisce la perfezione mireremmo a perfetto esempio.

Ma allora era pur nato, anzi disceso dalle stelle, chi doveva supplire a ciò, Raffaele Sanzio, il quale volando per la lucente via segnata in cielo dal Vinci, giunse alla somma gloria, e per mano delle Grazie ebbe della somma gloria il più alto seggio. Sì nelle opere di Raffaele v'è tutto: è vano il dirlo. E tutto v'è subordinato mirabilmente ai grandi principii moderatori dell'arte: e il mirabilissimo è, che in mezzo alla più grande arte, l'arte non apparisce mai, anzi sembra tutto avvenire spontaneo e quasi a caso: chè ciò è segnale, è suggello di virtù veramente divina. Ma vi

prego: un solo istante rammentatevi dell'ultima possa dell'arte, che innalzò l'arte stessa alla estrema perfezione. Ed eccovi Raffaele non solo sopra tutti, ma fatto lo stupore di tutti, che oltre non si va. E non sia chi ardisca, chi presuma di seguir Raffaele a questra estrema altezza. Cadrà a inevitabil rovina. Avesse ancor l'ali, forza sarà che ei passi, che ei batta in prima le vie stessissime battute da Raffaele stesso. Ma ora quest'angiolo miriamolo per un poco volato all'apice sommo, all'altissima vetta.

Le sue figure volanti di tante specie, e in tanto numero, sono di sì istantaneo e vivissimo movimento animate in tutte le parti, e di un moto sì armonico, consentaneo, e proporzionato alle diverse loro agitazioni, che, a dir tutto, ti sembrano figure vive volanti così per miracolo fermate. E questo movimento non è limitato già e sì perfetto in certe date figure: no, tu lo vedi diffondersi per tutta la rappresentanza dell'opera o con placidezza, se così conviene, o con impeto, che quasi vento lo senti trapassare da gruppo in gruppo. E questa diffusione di vita e di moto, e di casuale vicissitudine è in ogni dove espressa con tanta proprietà, economia, ed eleganza, che forma un incanto. Questo incanto poi ti sale al maggior diletto, perchè lì dovunque e sempre tu ritrovi le grazie tutte. E queste sono le pure, le schiette, le ingenue grazie; quelle che anche allora tennero sì bella compagnia al buon frate Bartolomeo, l'amico di Raffaele, e ad Andrea del Sarto: non le finte, le lusinghiere, le seduttrici, che poscia si adorarono in altri. Di queste care grazie egli abbella ogni sua fattura sì, che n'esce una armonia d'ineffabile eleganza, che innamora chiunque d'ogni età, d'ogni sesso, d'ogni più diversa indole, nazione, e scuola per continuazione di secoli. O anima veramente armonizzata in paradiso! E tale vie più a noi ti manifestasti, quando per te e in te si videro temperate a meno trascendente terribilità, e fatte più miti ed umane, e perfino ingentilite le fierezze estreme del più terribile e fiero genio, che allora usciva improvviso a sconvolgere col suo tremendo potere tutto il mondo artistico. E tu solo, o Raffaele, se il cielo più propizio a noi te serbava, eri atto a frenare l'impeto sconvolgitore. Sì; Michel più che mortale portò al mondo una pittura che non fu mai la simile: è il tipo estremo della robustezza, della fierezza, del terribi-

le, del malinconico, del trascendente (e trascendente talvolta si mostra pur la natura in certe sue opere). Ma guai all'uomo che trascende: l'esempio del Buonarroti non è per lui. E questo è sempre uno spirito sì impetuoso e trascendente in tutto, che nel maneggiare della materia e ridurla ai suoi concetti sembra un Dio che comandi, non un uomo che agisca: tanto ei disprezza ogni argomento umano! e non v'ha chi l'avvicini. Ma se ei non era, assai meglio sarebbe stato per noi. Ma o Dio! invece mancò Raffaele, la guida sicura, il perfetto esempio, il più valido sostegno, la parte più nobile della vita della pittura. Oh quale sciagura immensurabile!

Trasportava intanto il Vinci, e trapiantava i suoi sublimi germi in Lombardia, e colà faceva sorgere una scuola di vero bello. Ma a mio parere non trovò il terreno atto a tanta sublimità di seme. Ben là vicino fu chi sentì, e raccolse ampiamente per virtù propria parte del felice influsso. E questi pure fu un genio di una singolare natura, dico l'Allegri da Correggio. Ed io tengo per certo, che la natura di costui, tutta atta e formata a sentire i magici effetti della luce, si sviluppasse così improvisamente per sola influenza delle grandi teorie, e per gli esempi anche in questa parte stupendi delle opere di Leonardo, che tanto grido e maraviglia destavano colà in ognuno; giacchè all'opposto la scuola del Mantegna nulla o ben poco di adatto a ciò poteva comunicargli, se già non poteva essergli d'impedimento. Non sarebbe forse difficile e vano il rendere patente ciò; ma non è il tempo. Certo è che il Correggio mostrò il perfetto, il colmo dell'arte del chiaroscuro, principalmente riducendolo in modo mirabile alla unità, e a tale concerto, e a tale soavissimo e magistrale impasto, e armonia d'inarrivabile esempio, che forse anche dirci inimitabile, o almeno non senza grave pericolo di cader nella impresa.

Imperciocchè avvi in questa parte del Correggio (la propria, la caratteristica, la sublime di lui) come nel tutto del Buonarroti un certo straordinario, e sopra la comune natura, non fatto per il comune degli uomini; e al cui intento usando egli certi mezzi, che io chiamerei magici, e non reali, quali al genio solo, e a niun altro sono concessi; avviene perciò che ad altri riescano sempre o vani, o fallaci, come purtroppo ampiamente e di questi e del

Buonarroti il fatto mostrò: quindi cotesti genj sono sempre cagione di decadimento all'arte.

Non così, anzi tutto al contrario accadde in Giorgione, e in Tiziano intorno alla più vaga parte della pittura, il colorito. Questo salì al colmo di perfezione in tutti i suoi rapporti in cotesti due veneti genj per le stesse ordinarie vie, per i medesimi principii naturali e semplici, che, come già vedemmo, fecero salire al perfetto le altre parti della pittura; e perciò le costoro opere furono sempre di sicuro esempio, e formarono in seguito i più famigerati coloritori anche delle estere nazioni; e perciò la scuola veneta continuò e si mantenne in generale bella di colorito nelle età posteriori ad onta della universale corruzione. .Questo sarebbe punto d'importantissime considerazioni.

Erasi già il colorito nei veneti dipintori fin dal quattrocento mostrato mirabilmente vero ed esatto più assai che altrove, particolarmente nel conservare dipingendo la rappresentanza delle tinte locali: grande anzi fondamentale principio dell'ottimo colorire. E procedevasi contemporaneamente nel meccanismo pratico della materia con metodi facilissimi e analoghi all'intento; metodi non già diversi, ma più perfetti di quelli dell'altre scuole italiane: quando Giorgione il primo di tutti fece sfolgoreggiare queste qualità, portandole in atto pratico al maggiore incremento, e mostrò ne'suoi dipinti in chiarissima ed ampia guisa quanto possono queste tinte locali mediante la loro contrapposizione produrre di svariatissimi effetti sempre vaghi e sorprendenti. Mostrò in atto pratico (che sempre val più d'ogni teoria, ed è l'efficacissimo degli insegnamenti) e a regola pratica ridusse le più aggradevoli combinazioni de'colori, gli effetti i più soavi, ed insieme i più vigorosi, e forti, e risaltanti. E la pratica sotto quegli occhi di vero genio, solo intenti alle osservazioni dei colori, gli scoprì l'importanza grandissima di usare con rigorosa parsimonia la vaghezza dei colori, anzi di esserne avarissimo; e quindi quanto servisse al risalto della vaghezza l'uso abbondante di mezze tinte, e di tuoni bassi e scolorati, detti sordi dai pittori; e quindi quanto a ciò pur servisse l'abbandono e la negligenza delle parti secondarie, o accessorie. Così praticamente egli entrava nelle varie ragioni, nei secreti del nostro modo di vedere rispetto alla facoltà visiva, e rispetto alle

modalità prodotte dalla forza più o meno intensa della nostra attenzione, come già si dimostrò. E questi secreti, giova ripeterlo, tanto più efficacemente egli imparava, e ad altri molti insegnava, quanto che trattandosi di parte esecutiva sottoposta a esperienza, il fatto fa toccar con mano ciò, che l'astratta teoria appena fa intendere, e non di rado con incertezza.

Ed è quì da dirsi come in virtù della pratica si videro in pari tempo succedere effetti conformi sotto le mani di Raffaele, il quale i medesimi principii aveva già afferrati; consimili nel Correggio, in Andrea, e nel Frate. La pratica, e il tentare e ritentare la materia, faceva pure a Giorgione toccar con mano, che essa materia adoperata in un modo più che in un altro ha parte essenzialissima ad ottenere l'ottimo intento nell'arte del colorire: poichè essendo certo, che l'istessissimo raggio di luce che percuote una superficie scabrosa, o porosa, o di fibre composta, o levigata, viene in ognuna riflesso diversissimamente, e fa perciò nel nostro occhio diversa la impressione del colore: quindi scorgesi quanto sia di necessità che il pittore riduca la massa materiale del colore, e l'uniformi a quelle varie forme di superficie, quali hanno i corpi in natura, che vogliońsi imitare. E di quì Giorgione ricavava le più sicure norme in gran parte nuove del necessario maneggio, e del tocco forte e largo del pennello. E così scuopriva ancora un'altra materialità importantissima per l'ottima formazione de' tuoni delle tinte; cioè che preparati in un dato modo, e compiti in un altro, e questi così, e quelli no, gli avrai graditissimi all'occhio: non già in diverso modo, neanche il più gran colorista.

Quel da Cadore, Tiziano, scuotevasi fin dalle prime mosse di Giorgione, e alzatosi arditamente a quegli esempi, a quelle scoperte, entrava egli pure nel nuovo campo. E fra vivissima emulazione congiungendosi le tizianesche alle giorgionesche pratiche, sorgeva una novella scuola fioritissima di colorire: tipo e regola infallibile del più semplice e schietto e vigoroso modo di maneggiar colori, l'ottimo il bellissimo di tutti: poichè non oltrepassa mai la natura, bensì la segue dovunque; e mentre ad altrui lascia lo sfoggio vano di raffinati e lambiccati vaghissimi colori, esso la raggiunge sicuramente e sempre con poche tinte, che quasi nemmeno ti accorgi di quai colori siano. Simile ad una musica di po-

che note, che temperate maestrevolmente con espressiva e vigorosa melodia ti diletta assai più d'ogni fragoroso o elaborato concerto. Foggia di colorire che piace e innamora ogni condizione di persone di varia indole, di varie nazioni, e da svariatissime scuole in ogni età sempre chiamata l'ottima.

E quì dire pur voglio, che se voi vedete questi due sommi nel colorire più degli altri in alto saliti, non pertanto devesi in ciò avere il Sanzio per inferiore. Poichè la grazia de'suoi colori sebbene somma, non è altrettanto sensibile e appariscente per tre ragioni: cioè che l'intendimento di lui non mirava a conseguir questa sola: non le sagrificava, anzi le anteponeva gli altri uffizi dell'arte: e finalmente era così mirabile in tutti questi, che l'attenzione di chi gli osserva non può determinarsi ad un solo. Al certo poi in attitudine naturale, e virtualmente fu a questi e ad ogni altro uguale. Iddio sa quanto più oltre doveva andare, se i giorni suoi non finivano così presto!

In tutto il fin quì detto, e in nulla più, sta e consiste l'ottima, la perfetta arte della pittura, e da questo solo dipende.

Signori, ben quì cadrebbe in acconcio, e bello sarebbe dare ragione dei principii di decadenza, la quale purtroppo precipitosa accadde subito allora. E non sarebbe forse difficile, stante il detto, mostrarne le vere cagioni; le quali tutte, a mio credere, possono ridursi a questo.

L'arte giunta, dipingendo non già in astratto, alla sua perfezione, fa che l'uomo vegga in che consiste il sommo della bellezza, ossia il bello ideale. È certo che questo bello ideale è costituito dal recarsi a piena evidenza in pittura il migliore stato, la migliore essenza degli esseri visibili ne' loro rapporti vicendevoli. A questa ottima rappresentanza si giunge solo con l'acquisto di esatte idee generali della natura apparente degli esseri. Ma dissi idee esatte generali, cioè tutte tutte figlie immediate primogenite della natura, o diciam composte puramente da idee, da cognizioni schiette di quanto sono gli esseri stessi individualmente, cioè senza ombra di convenzione.

Dunque pervenuta l'arte a questa massima perfezione, e per conseguente vedendo chiaramente l'uomo in che sta l'ottima pittura, sdegna di più ricercarla e formarla sopra gli oggetti natu-

rali, perchè tutti qual più qual meno imperfetti, e crede di avvilirsi, e d'impoverire, e intisichire quelli seguendo e imitando: ed eccolo necessariamente perdere di vista gl' individui, e allontanarsi senz'avvedersene dalla esatta imitazione della natura (fondamento essenzialissimo dell'arte). Quindi con tutto l'animo dandosi e slanciandosi allo studio, e al formare la sua pittura solamente sulle opere degli uomini che al colmo la portarono, si riempie soltanto di idee di cognizioni generali, le quali in lui si generano incomplete, anzi finte e false necessariamente; perchè non formate, non connesse, e non basate sulle idee esatte degli individui della natura. Quindi tutto convenzionale e fattizio, quindi distrutto l'ingenuo, il semplice, lo schietto della natura stessa. Diasi uno sguardo a qualunque delle più belle opere nate dopo l'epoca della perfezione, e sia pure di perfetto concepimento, e mirisi bene e con pacato animo di quali modi sia rappresentata ed eseguita, e poi mi si dica se siavi o no accaduto quanto io accenno, o almeno in parte.

E quì non è vano a dirsi, come l'uomo in questo suo procedere abbia due cagioni maravigliose d'illudersi fortemente: una l'incontrare poca fatica, anzi comodità grande in questo suo operare: l'altra, una soddisfazione lusinghevolissima del suo amor proprio (agente di gran predominio in noi), poichè intento egli solo a trarre le sue ~~cognizioni da opere~~, ove crede trovarsi tutto, sta in ferma fede, che tutto che ei faccia sia esimio e perfetto; nè mai potrà pur sospettarne punto.

Perciò ei ride di chi così non procede: anzi con illusione vie più fatale scorgendo egli le opere della grande epoca le une e le altre splendere di varie bellezze, che i diversi tipi ne formano, si dà ad intendere facilmente di poterne formare dei nuovi composti pieni di tutte le varie e separate bellezze altrui; e ben sovente in questa novella illusione tutto s'immerge. Ed ecco l'arte non solo fatta convenzionale; ma degenerare necessariamente in manierismi, e poscia in manierismi sì spropositati e mostruosi da sembrare pazzia incredibile.

Insomma si parte, e si comincia il viaggio da quella meta, dove i più forti e sublimi genj lo compirono e si posarono, perchè non v'era più via, non più altezza; e partendo si presume an-

dare più oltre. Necessariamente però ad ogni passo si declina; e chi più va impetuoso più si allontana ; e chi solo a se stesso si abbandona, precipita in rovina: che di rovine e precipizii è d'ogn'intorno pieno l'alto monte.

Ma sappiasi una volta, e tengasi bene in mente questa gran verità, che niuno potrà giammai avvicinarsi alla somma altezza, non che giungervi, se non camminando, e battendo a passi ben misurati quelle istessissime vie, per le quali procederono cautamente, e quasi dissi lentamente gl'istessi genj, quantunque avessero ali: vie segnate e prescritte dalla natura, fuori delle quali è irreparabile la caduta.

Contro natura nulla mai giunse a buon fine.

Signori, se io non ho parlato vanità (di che purtroppo debbo fortemente temere, essendo questi miei pensamenti in me soltanto nati dall'esame dei fatti, e non da pensamenti altrui), e se io ho ragione, e se pur da quell'apice sommo di perfezione partirono dappoi, o possono partire altre linee di pittura ora o in avvenire, direi: Eccovi nella storia dell'arte una riga, eccovi una squadra: usatele di per voi, e vedete se v'abbia in quelle dirittura, o no, e quale, e se ogni lite comporre si possa.

Io non vel dirò: chè già troppo ho detto: e voi assai meglio di me con non dubbi ammaestramenti dir lo potrete.